

**Марија Думнић**

marijadumnic@yahoo.com

**Допринос студија перформанса изучавању регионалне популарне музике: „Тамбурица фест” као извођење<sup>1</sup>****Апстракт:**

У овом тексту, биће сагледан феномен фестивала регионалне популарне/народне музике на примеру „Тамбурица феста” – новооснованог догађаја који промовише специфичности тамбуре као инструмента и тамбурашке музике, првенствено у форми такмичења и концерата, профилишући на тај начин репрезентацију регионалног идентитета. У тексту се фестивал тумачи као ритуал, а наглашава се и спектакуларност његовог извођења. Ова два концепта омогућавају да се фестивал посматра из аспекта студија перформанса, расветљавајући посебно важну извођачку димензију (регионалне) популарне музике. У закључном делу размотрене су и карактеристике извођаштва у датом музичком такмичењу.

**Кључне речи:**

„Тамбурица фест”, извођење, фестивал, ритуал, спектакл, регионална популарна музика

Циљ рада јесте да, на примеру музичког фестивала, који је основан 2008. године, по узору на комерцијалне и традиционалне тематске манифестације овог типа у Србији, покаже применљивост проучавања одређеног фестивалског догађаја као ритуала и перформанса и тиме допринесе проучавању популарне музике. Овог пута неће бити разматрана музичка својства овог фестивала, већ само његова појавност. Треба напоменути да проучавање поп музике кроз аналогију са ритуалом није новина у студијама популарне музике социолошке провенијенције (нпр. Frith 1996). Међутим, регионална популарна музика у Србији није до сада, у већим размерама, тематизована у научном дискурсу, те ће, овом приликом, бити посвећена пажња специфичном облику њеног презентовања из аспекта студија перформанса. Као регионална популарна музика, на овом месту се именује музика која синтетише различите локалне музичке праксе, која је широко прихваћена, практикована и преношена унутар регионалних ширих друштвених слојева, а

---

<sup>1</sup> Текст је резултат рада на пројекту *Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: Традиције, промене, изазови* (ОН 177004), финансираног од стране Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

теоријски се може сматрати граничним подручјем интересовања етно-музикологије и студија популарне музике. Другим речима, регионална популарна музика се може назвати народном музиком (Manuel 1988, 2), у смислу музике практиковане и (масмедијски) дистрибуиране унутар веће групе припадника неке заједнице, а различите од генерално схваћене фолклорне архаичне музике (која се, у пракси, обухвата термином „традиционална/ народна музика“) и западњачке поп музике. Тако нпр. староградска музика и новокомпонована народна музика могу бити жанрови регионалне популарне музике у Србији.

Фестивалом се може сматрати јавни догађај празничног карактера (од лат. „festus“ – празник):

„Фестивали и карневали развијали су се као сезонски празници, уводећи ритмичан склад између свакодневног живота и догађаја. То су и данас – уоквирено распоређивање датума кроз годину, односно *време изван времена*“ (Лукић Крстановић 2010, 83).

Дакле, фестивал карактеришу дешавање у одређено доба и јасни урамљујући моменти који одвајају специфичан догађај од свакодневице. Такође, одликује га и перформативност – фестивали потичу из ритуала, односно периодично и репетитивно извођених систематичних стилизованих догађаја чија је сврха да симболички делују на реалност. То симболичко деловање током којег се извођачи измештају из свакодневице посебно је било утицајно на студије перформанса. Фестивали и карневали су били прилика за измене друштвених идентитета учесника и понашање неуобичајено за свакодневни живот, те су отуд чести музицирање, плесање, маскирање и глума. Преношење ритуалних догађаја на сцену допринело је тржишности догађаја, освешћивању важности рецепције дела од стране публике и добијању новог статуса манифестације.

Једна од главних одлика извођења фестивала јесте спектакуларност, па треба указати на паралелу између ритуала и спектакла (више о спектаклу у светлости антрополошких концепата ритуала, светковине и догађаја у: Лукић Крстановић 2006). Иако између архаичног ритуала и савременог спектакла постоје разлике (више у: Dragičević Šešić i Stojković 2007, 207-208), може се увидети заједничка карактеристика функционисања музике у оквиру синкретичке целине, нпр. са визуелним уметностима (видети и: Golemović 2006). Управо су упризорење и, касније, медијска дистрибуција допринели спектакуларизацији одређених феномена, односно уметничких дела. Фестивали се некад могу поистоветити са спектаклима, јер „спектаклом се називају сложени медијски аудиовизуелни и бихевиорални догађаји изведени за масовну публику“ (Šuvaković 2005). Осим тога, спектакли су, често, сви до-

гађаји који подразумевају масовност, будући да је једна од његових основних премиса гледаност – „гледање постаје активност у коју се улаже и која се троши” (Лукић Крстановић 2010, 83). Последња опсервација указује да је за успешност саме реализације веома важан и технолошки аспект спектакла.

Дакле, фестивал се може сматрати феноменом који обједињује концепте ритуала и спектакла. Ритуал и спектакл поседују заједничке карактеристике (више у: Лукић Крстановић 2010, 45-49), међу којима се истичу комуникацијски карактер деловања и порозност границе између учесника и гледалаца. Може се рећи да је фестивал ритуализована структура са елементима спектакла, као и да је ритуал обредна светковина. Такође, спектакл је условљен ритуалом: „Једно је ритуализација спектакла која настаје у склопу визуелно-сценских активности, а друго лице представља ‘спектакуларизацију’ ритуала. (...) Док је ритуал у свом праоблику био заступник у повезивању реалног и митског света, дотле је спектакл преузео његову улогу у повезивању реалног и виртуелног. Спектакл је нека врста ‘проширеног ритуала’, прилагођеног сопственим правилима (...)” (Лукић Крстановић 2010, 49). Музички фестивалски догађаји су посебно истакнуте позорнице за извођење ритуала, а како се често препознају као просторне и културне амблематске светковине, они се третирају као простор борбе за идентитет и моћ (Лукић Крстановић 2010, 74-75). Као такви, они се могу посматрати не само као музичке изведбе, већ и као драмски процеси, што говори у прилог тези да је реализација популарне музике условљена визуелизацијом и театрализацијом. Фестивали се могу сагледавати и као идеолошки и комерцијални наративи (Лукић Крстановић 2010, 159).

Структура фестивала се, у овом тексту, може генерално разложити на следеће равни, чији се елементи умрежавају на различите начине: 1) сцену, 2) време, 3) тематски садржај, 4) актере. Сцену формирају простор, институције и медији (Лукић Крстановић 2010, 148). Посебно је важно време, будући да је реч о „календарско-цикличним ритуализованим свечаностима”, који су „као сезонске свечаности и медијски догађаји умногоме променили друштвени и временски код окупљања и концентрације вредносних и перцептивних снага” (Лукић Крстановић 2010, 161). Фактори места и времена могу стајати у комплексном односу, јер је организација фестивала као уникатног догађаја постала сложенија са појавом концепта турнеја као мобилних фестивала, а још више са појавом масовних медија. Музички се фестивали, према типу садржаја, могу поделити на оне који садрже концерте такмичарског карактера и оне ревијалног типа, а често их прате споредни немурички догађаји (нпр. изложбе). Такмичење, које као „друштвена категорија која кроз поредак избора, селекције, елиминације и награђивања не дозвољава да се друштвени односи отргну друштвеној контроли“,

представља све заступљенији вид фестивала јер је материјално изазовнији (Лукић Крстановић 2010, 166), док је ревијални концерт „самопо-тврђивање без такмаца” за уметника (Лукић Крстановић 2010, 168). Актери се могу поделити на организаторе, извођаче и гледаоце, при чему су у константном комуникационом процесу извођач и публика, док логистика контактира са извођачима (Лукић Крстановић 2010, 171). Извођач се представља изгледом, покретом и кроз преношење музичкопоетског текста. Са друге стране, гледалац може деловати као „посетилац фестивалских представа, следбеник музичких жанрова и телевизијски конзумент” (Лукић Крстановић 2010, 178). Систем актера је сложен, јер је логистичка структура вишеслојна: на врху се налази политичко-економска структура, за којом долази струковна и оперативна организација, која одређује сценско дешавање, а извођење зависи од политичких (административних) структура, потом од различитих струковних институционалних инстанци, коначно и од сценских реализатора (више у: Лукић Крстановић 2010, 165).

Фестивал се, на основу поменутих поставки, може посматрати из визуре студија перформанса, због свог перформативног (јавног, сценског, репрезентативног и процесуалног) карактера. Овај теоријски правац, који се бави историјским, концептуалним и техничким проблемима извођења, извођењем означава радњу, дело или акцију, а то практично могу бити: игра, ритуал, спорт, забава, извођачке уметности, свакодневно извођење друштвених, професионалних, родних, расних или класних улога (Јовићевић 2007а, 13-14). Генерално, студије перформанса баве се извођењем као: 1) сваким „обновљеним”, увежбаним људским понашањем, „које садржи у себи пукотину између извођења и субјекта у коју је смештена друштвеност”, 2) уметничким извођењем, 3) могућностима антрополошког метода „непосредног учешћа”, 4) својим активним учествовањем у друштвеним процесима (Јовићевић 2007а, 13-14). Према Ричарду Шекнеру (Richard Schechner), „изводити” може значити: 1) бивање (постојање), 2) радњу (постојећа активност), 3) показивање радње (указивање и приказивање радње, извођење), 4) објашњавање показивања радње (домен студија перформанса) (Schechner 2002, 28). Шекнер је, такође, направио дистинкцију између „јесте” и „као” перформанса, односно нечега што то јесте по свом контексту и концепту, и сваке могуће акције или ствари која се може у том светлу сагледавати (Schechner 2002, 38-40). У том смислу, извођење на фестивалу је „јесте” перформанс. Говорећи о функцијама перформанса, он је истакао да перформанс треба: 1) да забави, 2) да направи нешто лепо, 3) да маркира или промени идентитет, 4) да направи или негује заједницу, 5) да лечи, 6) да подучава или убеди, 7) да се носи са светим и/или демонским (Schechner 2002, 46). Може се рећи да је већина ових циљева (сем 5) и 7)) експлицитно присутна у извођењима фестивала популарне музике. Процес извођења Шекнер је сагледао као

временско-просторну секвенцу састављену од: 1) вежбе, 2) радионице, 3) пробе (што све чини прото-перформанс); 4) загревања, 5) јавног перформанса, 6) догађаја/контекста који садрже јавни перформанс, 7) смиривања (што све чини перформанс); 8) критичких одговора, 9) архивирања, 10) успомена (што представља резултате, тј. последице целокупног процеса) (Schechner 2002, 225).

Током 1960-их и 1970-их година, битан утицај на студије перформанса извршиле су антропологија и социологија, које су „показале велико интересовање (...) за проучавање друштвеног живота према аналогiji са сценским и театарским представама”, чиме се расветлила сличност између уметничког и извођења било којег културалног артефакта (Vuĵanović 2007, 22-23). Посебну фасцинацију представљали су ритуали иницијацијских обреда и они који подразумевају транс извођача, због преласка из свакодневног у другачије стање. У проучавању обреда, Виктор Тарнер (Victor Turner) је, још током седме деценије двадесетог века, применио концепцију Арнолда ван Генепа (Arnold van Gennep), према којој се сам прелазак дешава у лиминалној фази, током које се мењају друштвени идентитети (према: Schechner 2002, 66). Везујући појам лиминалног за обреде неразвијених друштава, Тарнер је даље извео појам лиминоидног, који се односи на играње улога у време доколице (Jovićević 2007b, 43), а управо се фестивалско време може сматрати лиминоидним временом. Осим на овај начин, музика као, у бити, извођачка уметност кључно је одређена постојањем извођења, односно праксе и интерактивног процеса (Rampanigine 2009, 221), па се научна пажња често посвећује техничким, телесним, квалитативним, функционалним аспектима извођења, а такође се указује на потребу за ширим сагледавањем од анализе самог музичког феномена (нпр. Bruckhardt Qureshi 1987).

Поменуте теоријске поставке послужиле су у истраживању фестивала „Тамбурица фест” у Дероњама (место у Војводини, Србија). Осим кроз званичну веб-презентацију, фестивал је сагледан и помоћу опсервације догађаја *in situ* 2009. и 2010. године. Светски фестивал тамбурашке музике у Војводини основан је 2008. године, може се рећи, са циљем да по узору на традиционалне фестивале репрезентативних фолклорних инструмената у Србији („Драгачевски сабор трубача у Гучи”, „Сабор фрулаша у Прислоници”) промовише тамбуру („тамбурицу”) као музички симбол Војводине (за могућности читавања географско-идеолошког значења фолклорним инструментима видети интерпретативну поставку гусларске традиције: Šolović 2008). Ова тенденција је заснована на ранијој институционализацији тамбуре као типичног народног инструмента у Војводини (нпр: Непознат аутор 1936, Vukosavljević 1990). Такво „брендирање” такође доприноси актуелној моди тематске партикуларизације фестивала, која претендује на смењивање некадашње праксе локалног саборавања.

Тамбурашки оркестри у Србији настали су по узору на мађарске ромске капеле у деветнаестом веку, најпре у градовима, а касније су се раширили и по сеоским срединама, чему су посебно допринели професионални кафански ромски музичари, аматерска друштва и емитовање програма Радио Београда (Forgy 2011, 141-163). Пракса оркестарског музицирања на трзачким инструментима који изводе репертоар стилски одређен музиком са некадашњег аустроугарског поднебља јавља се и у другим крајевима региона (с тим што ван Војводине и панонског дела Хрватске, егзистира музика са османским стилским одликама), али и међу становнишвом које се одселило у Северну Америку, те фестивал посећују свирачи и љубитељи из разних земаља. У Војводини је музицирање на тамбури широко распрострањено у свакодневном животу и слободном времену, али и институционализовано кроз школство, због чега овај фестивал у основи има високе техничко-извођачке критеријуме (детаљније о тамбурашкој пракси у Војводини у: Ранисављевић 2011). Осим тога, на основу популарних нотних издања, теренских мелографских збирки и раних носача звука, може се утврдити репертоар који континуирано постоји више од века, што говори у прилог утемељености одржавања репрезентативног фестивала који има за циљ да очува постојећу баштину.

„Тамбурица фест” се, од 2008. до 2011. године, одржавао у бачком селу Дeroње, које је познато по постојању ромских тамбурашких оркестара, а од 2012. године, одржава се на Петроварадинској тврђави у Новом Саду – главном граду Војводине, на месту опеваном у једној од најпопуларнијих староградских песама („Осам тамбураша с Петроварадина”). Према подацима са званичне веб-презентације (Тамбурица фест 2014), 2013, осим „Тамбурица festa” у Новом Саду, постојао је и „Тамбурашки сабор” у Дeroњама. Током одржавања у Дeroњама, фестивал се неколико дана одвијао на географски изолованом месту, у ограђеном фестивалском простору, у чијем је фокусном месту била главна бина наспрам које је смештена публика. На бочним странама, били су ресторани под шатрама у којима су музицирали различити кафански оркестри. Спектакуларност простор добија украшавањем, те је, тако, централна бина била опремљена савременим озвучењем, ра светом и екранима. Свечарска атмосфера подстицана је и код посетилаца (различитог узраста), који су на штандовима могли купити разне производе и меморабилије. Интересантно је да је фестивал након кратког времена почео да свој програм транспонује на друга места, у циљу промовисања (23. децембра 2009. године, одржан је концерт „Дeroње до Холивуда”, у београдском Сава центру, на ком су наступили најуспешнији такмичари и неки од учесника ревијалног дела програма). Дакле, иако се сам догађај измешта, његов концепт је сличан, упркос компримовању на форму концерта. Фестивал је, од почетка, био заступљен и ван места одржавања, кроз телевизијски програм. Предтак-

мичења за фестивал 2010. године одржавала су се у телевизијској емисији „Дуел струна”, која је, једном недељно, емитована на Радио телевизији Војводине 1 – оркестри су се надсвиравали, а њихово музицирање оцењивали су жири и гледаоци. Сам фестивал преносио је јавни сервис Радио телевизија Србије 1 или РТВ 1, а део дневног програма је уживо преношен у веома гледаној емисији „Жикина шареница”, на РТС 1. Осим промоције у медијима, фестивал је промовисан и продајом ДВД, у издању РТС, са документарним снимком фестивала из 2008. године (Пилипенко 2009). Фестивал се, у најавама, рекламира као светковина светског ранга због такмичара из дијаспоре, али, заправо, има ужи, регионални значај.

Током фестивала, организовани су пратећи догађаји, као нпр. смотре војвођанских културно-уметничких друштава, параде старих аутомобила и фијакера, посета „етно-кући” (више о „етно” феноменима у: Colović 2006, 269-270), дегустација локалних специјалитета, ликовна колонија. Увече су се дешавали главни догађаји, такмичења и ревијални концерти. Готово целодневно се, паралелно са главним и споредним догађајима, одвијао незванични вашар под шатром, где су гости уз храну и пиће слушали, певали и играли уз музику коју су плаћали да, за њиховим столом, свира жељени репертоар. Фестивал је организован тако да све посетиоце усмерава на гледање догађаја на бини, а ван тога их активира као потрошаче.

Музичко такмичење је било организовано по узору на стандардне такмичарске фестивале популарне музике, чији је најеклатантнији пример такмичење за „Песму Евровизије”: након предтакмичења, најбољи извођачи су наступали у две полуфиналне вечери, а у време вантакмичарског ревијалног програма, бирали су се најбољи интерпретатори. Жири је додељивао различите награде (нпр. оркестрима за уметнички израз, неговање тамбурашке традиције, за најбољег инструменталисту, најбољу ауторску песму, специјалне награде), а публика и медији су, такође, проглашавали најбоље оркестре. Такође, оркестри који претендују на такмичење у Дерињама подстичу се на стварање ауторских песама у духу староградских, па је, осим неспорног виртуозитета, рад на одржању наслеђа својеврсна иницијација за учешће. На фестивалу се такмиче свирачи (и певачи) из Србије, Црне Горе, Хрватске, Босне и Херцеговине, Мађарске, Румуније итд, а као стилски специфично се издваја извођење Рома са подручја Војводине. Иако концепција такмичења и сцене као места борбе етничких идентитета отвара могућности поређења са „Песмом Евровизије”, реалне регионалне размере фестивала, које, притом, за циљ имају промовисање интеркултуралности, још увек непотпуно дефинисани параметри такмичења и непостојање критичне гласачке масе (тј. не само посматрачке), за сада не оправдавају ову паралелу у потпуности.

Осим кроз сагледавање поменутих основних категорија, фестивал се може посматрати из аспекта студија перформанса на начин који је предложио Шекнер. Према наведеној подели процеса извођења, прва фаза импулса перформанса јесте савладавање неопходних вештина (Schechner 2002, 228), које се, у поменутом примеру, уче кроз систем формалног образовања и традиционалног усменог, имитативног преношења са старијих на млађе свираче. Радионица може бити осмишљавање и припрема репертоара (Schechner 2002, 233), проба је конкретан процес припремања материјала за наступ (Schechner 2002, 236), а загревање је припрема непосредно пре наступа (Schechner 2002, 240). Шири контекст извођења обухвата све што се дешава на месту дешавања (Schechner 2002, 244) – сам наступ, понашање публике, споредне догађаје као што су наступи под шатром, изложбе слика, дегустације вина, итд. Такође, под тим се подразумева и мрежа различитих оперативних активности које су повезане са извођењем, као што су маркетинг, продаја улазница, озвучавање, снимање, али и организовање посете фестивалу и слично.

Као сам централни перформанс се, у овом случају, могу тумачити цео фестивал, такмичење и ревијални концерт. Овде је усвојена идеја организатора – да је фестивал макроцелина чији је најважнији део такмичење, а, у смислу који је овде у фокусу, чини комплексну целину састављену од мањих перформанса. Сам такмичарски наступ има јасан сигнал почетка<sup>2</sup>, најаву водитеља која садржи податке о ансамблу, капелнику, месту одакле долазе и репертоару који изводе, а шире посматрано у перформанс улази и већање жирија, проглашење победника, ревијални концерт.

Смиривање води враћању у нормално стање, након сигнала краја (Schechner 2002, 245). Позиција ревијалног концерта након такмичења може се ишчитавати и у оквиру ове фазе, јер служи за релаксирање од средишњег дела фестивала, али и даље остаје у оквирима интегралног извођења. Наиме, иако је реализација такмичарског програма званично у фокусу, у свим манифестацијама овог типа је, у пракси, најбитнији догађај који доноси комерцијалну одрживост. У ревијалном делу, наступају певачи новокомпоноване и староградске музике, односно регионалне популарне музике. Као и у случајевима других сличних фестивала, овај програмски сегмент је често веома битан за пажњу публике и може се, такође, тумачити као *трансан* и *лиминоидан*. Посебна важност се придаје наступима ванконкурентних извођача староградске музике и узора већини такмичара, Звонка Богдана са Тамбурашким оркестром Радио Новог Сада.

---

<sup>2</sup> Постојање сигнала почетка и сигнала краја у јавном перформансу истиче и Шекнер (Schechner 2002, 240).



Последња, последична фаза је неограниченог трајања и током ње се коментарише извођење и сређује (и објављује) прикупљени документарни материјал (Schechner 2002, 246), те се тад појављују у медијима извештаји о победницима, посећености, занимљивостима и импресијама са фестивала.

\*

Будући да је посредни савремени фестивал, који је продужио свој развој, настављено је са његовим праћењем. Када је реч о суштинском елементу „Тамбурица феста” – музичком извођењу, приметно је, и у праћењу каснијих реализација фестивала (закључно са 2014. годином), да се тежиште помера ка ревијалним концертима комерцијалног карактера, чији су носиоци и извођачи новокомпоноване музике. Анализа тамбураштва, као кључног идентификационог маркера фестивала, могла би се наставити разматрањем извођења на музичком такмичењу, али на то не подстиче тренутна површна стандардизованост такмичарских пропозиција услед које се јављају различите изведбе. На последњем фестивалу, осим генералне техничке коректности, повремено и добре увежбаности и оркестарске кохерентности извођача, показали су се и значајни стилски и репертоарски проблеми у осмишљавању и реализацији надметања. Појединачни наступи су једино временски били ограничени, а није био регулисан број нумера, нити њихова врста према припадности (вокално-)инструменталном извођењу, потом народном, уметничком или популарном музичком наслеђу, као ни савременом стваралаштву. Посебну етномузиколошку пажњу завређују и састави, будући да су се равноправно појављивале групе које делују у дивергентним етничким и институционалним оквирима, али и оркестрацијским решењима, а она су упркос уважавању пропозиције учествовања пет до дванаест извођача, врло хетерогена, што свеукупно отежава валоризацију као тежиште догађаја. Адекватно приказана различитим инструменталним, репертоарским и локално-стилским категоријама, ширина извођачких могућности могла би, у будућности, да допринесе промовисању тамбуре и њених изведених симболичких значења.

У српској етномузикологији доминира став да је измештање музичко-фолклорног дела из ритуалног у сценски контекст донекле уназађујући процес приликом којег оно губи аутентичност подразумевану сеоским пореклом и стиче карактеристике професионализованог извођења (видети текст у ком се говори о овом процесу, као и о повратку на суштински исту егзистенцијалну функцију коју музика њиме задобија: Golemović 2006), а честе су расправе о стилизацији фолклорне баштине (више у: Hofman 2011, 5). Међутим, све актуелније постаје

промишљање о новим могућностима тумачења сценског извођења, изведбе и извођача, нпр. у светлу политичке историје (Јаковљевић 2012, Hofman 2011) или мултикултуралности (Јајић Михајловић и Закић 2012). Фестивали јесу другачији контекст у којем се музика јавља. Они имају сопствена правила друштвеног деловања, утичу на ван-фестивалску музичку праксу и истовремено делују као институције друштвене контроле музичких извора (Foggy 2011, 95), а свакако доприносе и очувању баштине. Разлози нужности повећања научне сензибилности за феномен музичких фестивала јесте њихова експанзија на простору Србије, од друге половине двадесетог века, када су установљени сада већ традиционални фестивали („Драгачевски сабор трубача у Гучи” итд.), а нарочито данас, када се многе културне манифестације финансирају преко државно-административног апарата (више у: Лукић Крстановић 2004) и паралелно умрежавају са локалним туристичким организацијама, што доводи до устаљивања економски успешних фестивала и тиме њихове традиционализације. Научна елаборација из перспективе студија перформанса доприноси разумевању фестивала као специфичне структуре за чију је реализацију кључан сам процес извођења и отвара могућности за различите интерпретације извођења на сцени.

### Литература:

Bruckhardt Qureshi, Regula. 1987. Musical Sound and Contextual Input: A Performance Model for Musical Analysis. *Ethnomusicology* 31 (1): 56-86.

Vujanović, Ana. 2007. „Epistemološka istorijska mapa studija performansa”. U *Uvod u studije performansa*, ur. Aleksandra Jovičević i Ana Vujanović, 19-28. Beograd: Fabrika knjiga.

Vukosavljev, Sava. 1990. *Vojvođanska tambura*. Novi Sad: Matica srpska.

Golemović, Dimitrije. 2006. „Narodna pesma: Od obreda do spektakla”. U *Čovek kao muzičko biće*, ur. Dimitrije Golemović, 219-224. Beograd: Biblioteka XX vek.

Dragičević Šešić, Milena i Branimir Stojković. 2007. *Kultura: menadžment, animacija, marketing*. Beograd: Clio.

Јаковљевић, Растко. 2012. Традиционална музика и анатомија мреже фестивала између југословенске културне политике и вернакуларних вредности. *Музикологија* 12 (1): 103-120.

Jovičević, Aleksandra. 2007a. „Uvod u uvod studija izvođenja”. U *Uvod u studije performansa*, ur. Aleksandra Jovičević i Ana Vujanović, 3-18. Beograd: Fabrika knjiga.

Jovićević, Aleksandra. 2007б. „Šta je kulturalni, a šta umetnički performans: Od izvođenja u svakodnevnom životu do totalne glume”. U *Uvod u studije performansa*, ur. Aleksandra Jovićević i Ana Vujanović, 29-47. Beograd: Fabrika knjiga.

Лајић Михајловић, Данка и Мирјана Закић. 2012. Драгачевски сабор трубача у Гучи: Место умрежавања музичких култура. *Зборник Матице српске за друштвене науке* 139: 223-236.

Лукић Крстановић, Мирослава. 2004. Фолклорно стваралаштво у бирократском коду: Управљање музичким догађајем. *Гласник Етнографског института САНУ* 52: 53-65.

Лукић Крстановић, Мирослава. 2006. Антрополошки концепт спектакла у мрежи ритуала, светковина и догађаја. *Гласник Етнографског института САНУ* 54: 141-155.

Лукић Крстановић, Мирослава. 2010. *Спектакли 20. века: музика и моћ*. Београд: Етнографски институт САНУ.

Manuel, Peter. 1988. *Popular Music of the Non-Western World: An Introductory Survey*. New York and Oxford: Oxford University Press.

Непознат аутор. 1936. Наша балалајка. *Radio Beograd: Nedeljni ilustrovani časopis za radiofoniju* 8 (17): 8.

Пилипенко, Александар (ур.). 2009. *Тамбурица фест: Дероње*. Београд: ПП ПТС.

Ramnarine, Tina. 2009. “Musical Performance”. U *An Introduction to Music Studies*, ur. J. P. E. Harper Scott and Jim Samson, 221–235. Cambridge: Cambridge University Press.

Ранисављевић, Здравко. 2011. Тамбурашка пракса у Војводини – хронологија, аспекти и перспективе развоја. *Етнoлошко-антрополошке свеске* 17: 109-126.

Shuker, Roy. 1998. *Popular Music: The Key Concepts*. London and New York: Routledge.

Schechner, Richard. 2002. *Performance Studies: An Introduction*. London: Routledge.

Тамбурица фест. 2014. О фестивалу. <http://tamburicafest.com/RS/festival/o-festivalu/> (приступ: 08.07.2014).

Forry, Mark. 2011. *Saglasje tradicije i kulture u tamburaškoj muzici Vojvodine*. Novi Sad: Prometej.

Frith, Simon. 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.

Hofman, Ana. 2011. *Staging Socialist Femininity: Gender Politics and Folklore Performance in Serbia*. Leiden and Boston: Brill.

Čolović, Ivan. 2006. *Etno: priče o muzici sveta na Internetu*. Beograd: Biblioteka XX vek.

Čolović, Ivan. 2008. *Balkan – teror kulture: Ogledi o političkoj antropologiji 2*. Beograd: Biblioteka XX vek.

Šuvaković, Miško. 2005. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.

**Marija Dumnić**

**Contribution of performance studies to regional popular music research: “Tamburica Fest” as performance**

This paper deals with the phenomenon of the regional popular/folk music festival, with the example of “Tamburica Fest”. This newly established happening promotes characteristics of the *tambura* as an instrument and the “*tambura* music”, mostly in the form of the competition and the concerts. In this way, “Tamburica Fest” is profiling the representation of the regional identity. In this text, the festival is interpreted as a ritual, and its spectacularity is emphasized, too. These two concepts provide observing the festival from the performance studies aspect, which illuminate very important performative dimension of (regional) popular music. Concluding remarks are devoted to the characteristics of music competition performances.

**Keywords:** “Tamburica fest”, performance, festival, ritual, spectacle, regional popular music